

UN METODO DE ANALISIS ESTRUCTURAL DEL ROMANCERO*

MANUEL GUTIERREZ ESTEVEZ

Esta ponencia está dirigida a exponer los supuestos, el desarrollo y las consecuencias de la aplicación de una metodología específica de análisis estructural al romancero tradicional. El método ha sido ya probado y con resultados altamente satisfactorios en relación a un corpus de más de 1.000 versiones de romances de tema incestuoso. La metodología que va a exponerse a continuación tiende a mostrar las categorías y cualidades sensibles que un tipo determinado de textos populares, utilizan para "pensar" en relación al tema que constituye el objeto explícito de su relato. Se trata de una metodología que, como se verá, no persigue la simple reproducción, en otra clave, del mensaje moralizante que pudiera tener el texto, sino el esclarecimiento del universo simbólico que se expresa a través del texto. Este universo simbólico mantiene una relativa autonomía respecto a las particularidades de los acontecimientos narrados, los cuales, desde esta perspectiva, aparecen, simultáneamente, como el pretexto y el soporte que ese universo simbólico necesita para manifestarse y encarnarse en la vida social, uno de cuyos ejes fundamentales está constituido, precisamente, por la tradición oral. Las categorías y cualidades sensibles, que como mostrará el análisis propuesto, están estructuradas en sistemas simbólicos, son de naturaleza inconsciente, de difícil verbalización por los sujetos de la tradición oral, y forman parte de estructuras colectivas de categorización y simbolización. Para que este carácter colectivo pueda ser rigurosamente afirmado será preciso formular, primero, una serie de consideraciones sobre ciertas características de la tradicionalidad en el romancero. Después, puesto que la metodología aducida se dirige a aislar uno solo de los múltiples niveles de significación del relato, el nivel mitológico, habrá que referirse brevemente a la naturaleza de los mitos y a sus relaciones con los cuentos y los romances. Una vez despejadas esas dos cuestiones previas se podrá ya pasar a la exposición de las distintas fases del método, para terminar con alguna reflexión acerca de la forma de disminuir sus posibles limitaciones. Comenzaremos, pues, por referirnos a algunas notas singulares de la tradición romancística oral.

En primer lugar, debe ponerse de relieve la naturaleza social o colectiva de los romances y deducir de ello alguna consecuencia. El rasgo de la "tradicionalidad" de nuestros textos es el que, ahora, debe destacarse. Con relación al romancero, el concepto de tradición "no es simplemente transmisión, como la etimología dice, no es mera aceptación de un canto por el público, lo que sería simple popularidad, sino que lleva implícita la asimilación del mismo por el pueblo, esto es, la acción continuada e ininterrumpida de las variantes" (Menéndez Pidal, 1953, p. 45). No puede fijarse por eso un texto que tenga carácter canónico, aunque, por supuesto, que la crítica histórica puede llegar, como ha ocurrido en muchos casos a establecer de qué poema juglaresco parte la corriente ininterrumpida de las variantes vivas en la tradición. Sería, sin embargo, inexacto decir que el poema originario constituye un modelo al cual referir sus variantes tradicionales. No es, por el contrario, sino una variante más, excluida o no, por la tradición oral.

Cada romance, a diferencia de los objetos "literarios" en general y de los "poemas literarios" en particular, no es un "discurso" clausurado, sino un programa virtual, sujeto constantemente a transformación (aunque muy lenta), como consecuencia del proceso mismo de actualización o producción que da lugar a cada nueva versión cantada o recitada (D. Catalán, s.f.). No existe, pues, su referencia unitaria. Esta está constituida sólo por ese "programa", ese modelo virtual hacia el que convergen sin realizarlo nunca, la totalidad de las versiones recitadas y por recitar.

En ese proceso continuo —que oscila entre el conservadurismo y la innovación— se imprimen, en los romances tres caracteres principales.

En primer lugar, uno que podríamos llamar de esencialidad. La tradición opera, sobre los textos que la configuran, un proceso de depuración e incorporación de rasgos que deja sólo lo estrictamente necesario. "El trabajo tradicional es una continua selección, comenzando por la selección inicial, cuando el gusto popular escoge entre muchos un canto, lo aprende y lo repite, sintiendo en él algo propio. Después al repetir, va eliminando del texto primitivo las partes poco afortunadas; tal vez añade algún rasgo que estima necesario; y en esta busca de sencillez y viveza, el romance gana una esencial intensidad" (Menéndez Pidal, 1953, I, pp. 59 y 11).

* Ponencia presentada al Congreso Iberoamericano de Estudios del Folklore; Las Palmas de Gran Canaria, Noviembre 1981.

En segundo lugar, el romance tradicional se reorganiza en estrecha relación con la sociedad en que se forma y se transmite. "En el continuo operar de las variantes —selección incesable, aceptación, repulsa, retoque—, el canto poemático llega a amoldarse a la más natural manera de la colectividad; nada queda que no responda al modo expresivo de más espontánea eficacia". (M.P., op. cit.). En una palabra, "en el folklore perduran sólo aquellas formas que tienen carácter funcional para una comunidad dada" (Jakobson, 1973).

En tercer lugar, debe destacarse que, aunque cada versión incluya referencias locales o idiosincrásicas, éstas no hacen sino "traducir" aspectos particulares del "modelo virtual" que el romance constituye. "Cuando el proceso asimilatorio llega felizmente a su término, el estilo se libera de cuantos elementos personales y ambientales lleva consigo la creación de todo autor" (M.P., op. cit.) para adquirir, así, un alto grado de impersonalidad y, en cierto modo, de intemporalidad:

De estas características podemos deducir un perfil que configura al romance tradicional como una obra colectiva, en la cual ninguno de sus elementos es azaroso y todos están estructurados en conformidad con el sistema de valores y creencias del ámbito cultural que lo mantiene vigente en su tradición.

Ahora bien, en los diversos niveles en que el romance se estructura, solamente uno de ellos va a ser elegido como objeto de atención preferente por nuestra parte. Es el nivel que, como ya se ha indicado, el análisis estructural se dirige a delimitar. Un nivel no reflexivo, no histórico, del espíritu; en cierto sentido, un nivel "inconsciente", aunque no se trate del inconsciente freudiano de la pulsión o el deseo en su poder de simbolización, sino de un inconsciente categorial, combinatorio. (Ricoeur, 1963 a). Es la clase de inconsciente que permite decir a Lévi-Strauss (1964): "no pretendemos mostrar cómo piensan los hombres en los mitos, sino cómo los mitos se piensan en los hombres, sin que ellos lo noten". El objeto de estudio son, pues, las categorías inconscientes, que la tradición no ha podido dejar de utilizar en su organización incesante de los elementos narrativos que componen los romances. Un objeto, por tanto, que se constituye como tal a partir de la hipótesis de que, los procesos implicados en la tradición oral convierten el romance en una representación colectiva, en la que —de modo inconsciente para los sujetos de la transmisión— se contienen estructuras y categorizaciones significativas.

Por otro lado, partimos, como ya se ha indicado de considerar que existe una relativa convergencia semántica entre el mito, en su acepción más restringida, y los romances. "El mitólogo advierte casi siempre que, con forma idéntica o transformada, en los mitos y en los cuentos de una población se hallan las mis-

mas narraciones, los mismos personajes, los mismos motivos" (Lévi-Strauss, 1960). La afirmación puede, lógicamente, hacerse extensiva a los romances que no son, en realidad, sino cuentos con una estructuración casi teatral o dramática y una forma poética. Sin embargo, pese a la semejanza frecuente de sus motivos, entre esas dos manifestaciones narrativas verbales —los mitos y los cuentos o los romances— parece haber ciertas diferencias que se concretarían, supuestamente, en una degradación semántica del cuento o del romance.

Utilizando una sumaria periodización histórica en tres estadios —etnológico, folklórico y sociológico— Greimas (1976) sitúa, con relativa claridad este problema metodológico. "Se sabe que al relato mítico, que es de orden etno-semiótico, corresponde, en el estadio folklórico, el cuento maravilloso, caracterizado por una especie de pérdida de sentido, reconocible por el hecho de la ausencia de un código semántico explícito en la narración; se sabe también que el relato literario, que reaparece en el estadio socio-semiótico, está marcado por la reactivación del sentido, por la reintegración del semantismo en su estructura formal, aunque con la diferencia, evidentemente, de que los relatos literarios manifiestan los sistemas de valores individualizados, mientras que los mitos son las expresiones de axiologías colectivas". La misma correlación vale probablemente, a juicio de Greimas, para el paso de la poesía sagrada, de naturaleza etno-semiótica, a la poesía folklórica, en cierta manera dessemantizada, y a la poesía llamada moderna, individualizada y con frecuencia hermética. Los romances, que comparten los rasgos del cuento popular y de la poesía folklórica, caerían de lleno, desde esta perspectiva, en algo próximo a la vaciedad de sentido.

Sin embargo, cuando se concretan las direcciones en que puede manifestarse esa pérdida de sentido respecto al mito, se hace posible excluir al romance de ella. En opinión de Lévi-Strauss (1960) las diferencias de grado entre el mito y el cuento tienen un doble carácter. "En primer lugar, los cuentos están contruidos sobre oposiciones más débiles que las que se hallan en los mitos; no cosmológicas, metafísicas o naturales, como en estos últimos, sino más frecuentemente locales, sociales o morales. En segundo lugar, y justamente porque el cuento es una transposición atenuada de temas cuya realización amplificada es característica del mito, el primero depende menos estrechamente que el segundo del triple criterio de la coherencia lógica, de la ortodoxia religiosa y de la presión colectiva". Pues bien, respecto al segundo punto, al menos los romances difieren de los cuentos —tal como son, negativamente, caracterizados ahí por Lévi-Strauss— y se aproximan, en cambio, mucho más a los mitos. En los romances, la presión colectiva se manifiesta, de modo primordial, en la estricta determinación de su definida forma poética y, a través de

ella, en la reducción del margen posible de variabilidad individual o local. En segundo término, su estructura narrativa —tan cercana a la de una obra teatral— fuerza al máximo su coherencia lógica. Por último, los romances dada su pretensión moralizante remiten obligatoriamente a la ortodoxia religiosa en sociedades que, como la nuestra, han mantenido sobre sí mismas un alto grado de control eclesiástico. No hay pues, razones, en este aspecto para suponer que en ellos se da una disminución de sentido respecto a los mitos.

Por otra parte, respecto al punto primero, relativo a la diferente clase de las oposiciones entre mitos y cuentos o textos “menores”, deben hacerse distintas consideraciones y, en función de ellas, tomarse ciertas opciones metodológicas.

En todo universo semántico, en toda particular organización de la significación, se manifiesta una dicotomía fundamental, representada por una dimensión que puede llamarse cosmológica y por otra que puede ser calificada como noológica. Toda descripción o análisis deberá apuntar a una o a otra, sea la dimensión cosmológica, sea a la dimensión noológica del contenido. “La descripción acabada de la dimensión cosmológica constituiría una cosmología que agotaría el conocimiento del mundo exterior. La descripción completa de la dimensión noológica constituiría en las mismas condiciones, una noología que daría por entero cuenta del mundo interior. Dada la inmensidad del universo semántico, la manifestación de una dimensión, sea cosmológica o noológica, y, *a fortiori*, su descripción no pueden por menos de ser parciales. . . La manifestación parcial de la dimensión cosmológica se llamará *manifestación práctica*, y la manifestación parcial de la dimensión noológica, *manifestación mítica*” (Greimas, 1966, pp. 183-4).

El objetivo de todo nuestro análisis va a estar dirigido, fundamentalmente, a determinar lo que, con la terminología de Greimas, constituye la manifestación mítica de los romances. Si esa manifestación puede llegar a establecerse, podrá apreciarse en ella si las oposiciones que se encuentran en los textos “folklóricos” (cuentos o romances) son o no “más débiles” que las que pueden identificarse en los mitos.

Para alcanzar esa comprensión de la manifestación mítica es preciso asumir las peculiaridades metodológicas a las que está obligado el análisis mítico y cuyos principales rasgos diferenciales (Greimas, 1970) son éstos:

1. La teoría semántica que intente dar cuenta de la lectura de los mitos, lejos de limitarse a la mera interpretación de los enunciados debe operar con la ayuda de secuencias de enunciados articulados en relatos menores.

2. En lugar de excluir toda referencia al contexto, la descripción de los mitos debe hacer uso de las in-

formaciones extratextuales o etnográficas, sin las cuales el establecimiento de la isotopía narrativa no sería posible.

3. El objeto de análisis no está constituido por el texto de cada versión del mito, o del romance en nuestro caso, sino por el “modelo virtual”, el meta-texto complejo que se configura por la convergencia “ideal” de todas las versiones recitadas y por recitar.

No hay, todavía, una teoría semántica constituida que parta del respeto a estos principios. Por ello, el conjunto de procedimientos que vamos a seguir en nuestro análisis de los romances, no es sino una alternativa parcial que ha sido elaborada en función de su utilidad relativa a nuestros fines. Como se verá, se va a combinar el estilo propio del análisis mitológico de Lévi-Strauss, con ciertas herramientas conceptuales elaboradas por Greimas, aunque, en bastantes casos simplificadas o modificadas libremente. La simplicidad operativa a la que puede reducirse la semántica estructural de Greimas y, sobre todo, el interés de sus recientes aplicaciones al mismo conjunto de mitos bororo tratados, antes por Lévi-Strauss, han sido las razones fundamentales que se han considerado para elegir esta opción metodológica. Claro está que, desde otras posiciones de escuela, hubieran sido también otros los modelos de análisis elegidos, como por ejemplo los de carácter más complejo vinculados a la obra de Chomsky (1957, 1963) o los más imprecisos ligados a la de Barthes (1970, 1971). De cualquier manera, con independencia de que sean aceptables o no los resultados de este análisis, debe considerarse que “leer” un texto es una operación que presupone la delimitación de ciertos campos de validez y que una lectura “total” es, desde luego, utópica (Coquet 1976).

Serán expuestos a continuación, los distintos pasos que configuran el procedimiento seguido en el análisis del corpus de romances incestuosos al que antes se ha hecho referencia y que, a mi juicio, constituye un procedimiento de validez general. Cada una de las frases o etapas del procedimiento será enumerada y epigrafiada con el fin de permitir una referencia directa y breve a cualquiera de ellas.

10) Conversión del romance en un relato.- Mediante esta operación, la diversidad de versiones existentes se transforma en un relato en prosa que recoge, necesariamente, las incidencias argumentales de mayor constancia y generalidad y que refleja, además, en su caso, las variantes narrativas que, hipotéticamente, pueden ser significativas. El relato se expone con simplicidad pero sin que ello implique la utilización de un lenguaje abstracto o funcional que enmascare los particularismos de la historia narrada en el romance.

La legitimidad de esta operación está fundada en el convencimiento de que es aplicable a los romances la aseveración de Lévi-Strauss (1958) en relación a los mitos: “la sustancia del mito no se encuentra en el es-

tilo ni en el modo de la narración, ni en la sintaxis, sino en la "historia relatada". Sin embargo, la conversión de una composición poética en un texto prosaico implica, inevitablemente, la pérdida de la euforia que, por la proximidad de significante y significado, caracteriza siempre a la poesía (D. Catalán). Es ésta, pues, la primera prueba de "ascetismo" que el método seguido nos impone. Sin embargo, en una fase posterior, se recuperará el contacto directo con la expresión poética, y la severidad de estas fases iniciales del análisis será contrarrestada, más adelante por el contacto con la frescura siempre renovada, de nuestros versos tradicionales.

20) Delimitación de los segmentos.- A nuestros efectos, los segmentos se identifican, aproximadamente, con los enunciados y constituyen, por tanto, las unidades mínimas de acción. El relato resultante de la operación anterior es, a continuación descompuesto en una sucesión, numerada e ininterrumpida de acciones.

Es ésta una operación destinada, exclusivamente, a facilitar la siguiente, la delimitación de las secuencias, y no tiene, por ello, mayor relevancia. Sin embargo, es frecuente que un primer acotamiento de los segmentos fracase al experimentar dificultades en la delimitación de secuencias, que le sigue. En estos casos, la razón de ello estriba, casi siempre, en que algún —o algunos— segmentos han sido delimitados con una amplitud excesiva y se hace necesario, en consecuencia, reformular las expresiones con que se describe la acción correspondiente.

30) Delimitación de las secuencias.- Las secuencias constituyen las unidades narrativas mínimas. Están formadas por conjuntos de segmentos que, como un relato menor, cumplen una misma función narrativa. Frecuentemente sus límites se corresponden con lo que sería una "escena" dramática singularizada por la salida o la entrada en el escenario de algún personaje.

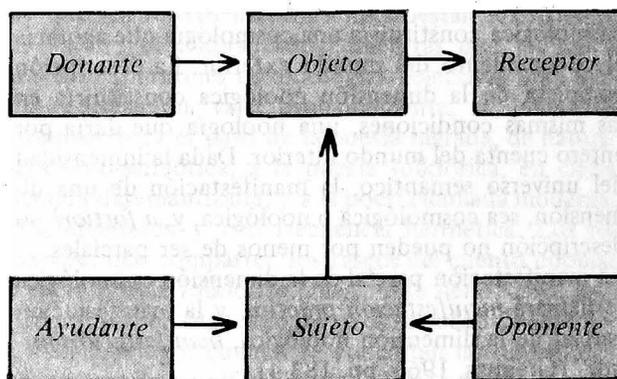
Las secuencias constituirán el elemento narrativo alrededor del cual va a sustentarse todo nuestro análisis. Respecto a las secuencias, en la operación siguiente, se presentarán las variaciones estilísticas o narrativas. Sobre las secuencias, se fundamentarán después, en primer término, el análisis sintagmático y, sobre éste, descansará el orden paradigmático.

40) Descripción y clasificación de variantes.- En esta fase se toma ya como unidad de referencia al conjunto de segmentos constitutivo de una secuencia. Las diferentes versiones de cada romance proporcionan variaciones que son descritas y comentadas en función de una clasificación específica para cada secuencia. El criterio que se utiliza para clasificar las variantes se fundamenta en la apreciación de la relativa homogeneidad de sentido narrativo que poseen.

En función de ello, se distinguen "tipos" y, dentro de ellos, "clases" de variantes. Las "clases" de cada

"tipo" han de tener, por definición, los mismos actantes; esto es los mismos conceptos, elementos sensibles o personajes, cuya acción determina el sentido narrativo. Condición, en cambio, que no es necesaria para los "tipos" de una secuencia que, por el contrario, presentan cada uno de ellos, por regla general, un conjunto diferente de actantes.

50) Establecimiento de los modelos actanciales.- Una vez que, por la operación anterior, se han percibido los límites de variabilidad que posee cada secuencia, se está en condiciones de establecer el modelo actancial específico para cada tipo de variantes. Dada la "manifestación mítica" que nos interesa determinar en los romances, el modelo actancial utilizado es el que, con este mismo fin, ha formulado Greimas (1966). Está constituido solamente por seis actantes que, generalmente, no ofrecen especial dificultad para su identificación en el relato. El modelo actancial expresa las manifestaciones particulares que, en cada tipo, tiene el actante correspondiente y, asimismo, las relaciones entre ellos. La forma que, invariablemente, adopta este modelo a lo largo de nuestro trabajo es la siguiente:



El modelo actancial no constituye, en realidad, sino una extrapolación de la estructura sintáctica. La relación entre el sujeto y el objeto está, sobre todo, calificada por la presencia significativa del "deseo". El "sujeto" quiere poseer o realizar el "objeto". En algunos casos, sin embargo, su relación con él consiste sólo en aceptar y utilizar un "objeto" que le ha sido dado con independencia de su voluntad. La relación "sujeto"—"objeto" es, fundamentalmente, una relación teleológica. Ahora bien, el "objeto" es, además de objeto de deseo, objeto de comunicación y, en este segundo sentido, pasa a ser actante intermediario entre el "donante" y el "receptor". Con frecuencia se da una manifestación sincrética de los actantes y dos actores o personajes coinciden, en estos casos, para representar diferentes actantes. Por ejemplo, en un relato que no fuera más que una trivial historia de amor que acabara, sin intervención paterna, con el matrimonio de los enamorados, el hombre sería a la vez, el sujeto y el.

receptor, mientras que la mujer sería, al mismo tiempo, el objeto y el donante de sí misma y de su amor. Los otros dos actantes, ayudante y oponente, tienen una significación generalmente, menor que los anteriores. Se trata de fuerzas, conceptos o personajes, que ayudan u obstaculizan al sujeto en su acción intencionalmente posesiva realizadora del objeto. (En la terminología de Propp (1928) se corresponden con las esferas de acción que son propias del donante y del traidor).

En bastantes ocasiones hay modelos actanciales incompletos, en los que algún actante no está representado en esa secuencia o en ese tipo de variantes. Otras veces, hay algún actante implícito, es decir, un actante que, pese a influir decisivamente en la acción de la secuencia, no está representado en ella. Se trata, siempre, de todas formas, de un modelo muy simple que deja de lado numerosos aspectos narrativos de la secuencia, que no son considerados especialmente pertinentes para los objetivos de nuestro análisis.

6º) Caracterización sintagmática.- Una vez que todas las secuencias de un romance tienen establecido su esquema actancial, se pasa a considerar el relato como un todo organizado en su temporalidad causal. Esto es, pasa a considerarse cuál es la función narrativa que cada secuencia cumple en el transcurso del relato en atención a lo que sucede antes y después de cada una de ellas. Las secuencias reciben así, una caracterización sintagmática, una adscripción de su funcionalidad narrativa que, desde un punto de vista conceptual, transforma la secuencia en sintagma.

Serán aceptadas las propuestas de modificación que Greimas (1966) hace en el inventario de funciones formulado en su día por Propp (1928) y, en este sentido, se parte de la consideración inicial de tres sintagmas narrativos: contractuales, probatorios y disyuncionales. Sin embargo, en el corpus de romances incestuosos que ha sido tratado con esta metodología, estos últimos sintagmas, los disyuncionales, carecen de relevancia y sólo las funciones de tipo contractual y probatorio han sido utilizadas para caracterizar sintagmáticamente a las secuencias de cada romance. Esta ausencia de sintagmas de disyunción no tiene implicación metodológica alguna y la exposición que sigue conserva su validez sin más que extender a estos sintagmas lo que se dice a continuación de los sintagmas de contrato y de prueba.

Cada una de las series de estos últimos sintagmas está formada a su vez, por cuatro sintagmas diferentes relacionados entre sí. En cada serie hay un sintagma que representa, de modo directo y por sí mismo, la función del contrato (establecimiento o búsqueda de acuerdo o desacuerdo entre los dos principales actantes de la secuencia) o de la prueba (sometimiento del actante principal a una situación difícil). En relación

a estos dos sintagmas, originarios o principales —que reciben, respectivamente, las notaciones de C, y P— se identifican los restantes de sus series correspondientes. Cada uno de ellos tiene, de esta manera, conforme a su sentido narrativo, un sintagma contrario y dos inversos, que reciben, en consecuencia, las notaciones

de $\left[\begin{matrix} - \\ C \end{matrix} \right]$, $\left[\begin{matrix} 1 \\ C \end{matrix} \right]$ y $\left[\begin{matrix} - \\ \bar{C} \end{matrix} \right]$, y de $\left[\begin{matrix} - \\ P \end{matrix} \right]$, $\left[\begin{matrix} 1 \\ P \end{matrix} \right]$ y $\left[\begin{matrix} - \\ \bar{P} \end{matrix} \right]$, respectivamente.

Así, por ejemplo, cuando dos personajes aceptan mantener entre sí una relación amorosa, la secuencia correspondiente recibe la caracterización de un contrato. Cuando, en cambio, en la misma historia, uno de los personajes rechaza esa relación, el sintagma contractual correspondiente será el de sentido contrario y cuando uno de ellos impone su voluntad sobre el otro se tratará de un sintagma con sentido inverso, que será positivo o negativo, según cuál sea el sentido de esa imposición de voluntad.

Para poner un ejemplo más concreto acudamos al conocido romance de Delgadina. Una sinopsis argumental del romance que haga abstracción de las cerca de 500 versiones que he analizado, podría ser la siguiente:

Un rey propone relaciones incestuosas a su hija, pero ésta se niega, atribulada por el cambio que ese hecho supondría para sus relaciones familiares (*"ser mujer de mi padre y madrastra de mis hermanas"*). Para debilitar su oposición, el padre la encierra y la condena a padecer de sed, dándole para comer sólo alimentos salados y para beber algún líquido corrompido o amargo. Sin embargo, en ese cuarto oscuro en que está encerrada se abren milagrosamente unas ventanas. Asomándose a ellas, Delgadina pide agua, angustiada y sucesivamente, a sus hermanos, hermanas y madre, pero todos ellos, con distintas o idénticas razones, se la niegan. Después de prometer entregarse a su padre, éste acude con agua en jarros de oro y plata, pero antes de poder beber Delgadina y antes, por tanto, de consumarse la posesión incestuosa, Delgadina muere milagrosamente acompañada de la Virgen. Una fuente de agua clara nace a sus pies. El romance termina con un reparto de castigos y premios sobrenaturales a los diferentes parientes de Delgadina.

La secuencia en que Delgadina después de su largo cautiverio cede a las pretensiones de su padre y que consiente en entregarse a él, puede ser caracterizada como un contrato, como un acuerdo de voluntades, aunque una de ellas se encuentre más o menos violentada. Por el contrario, a la secuencia primera, en la que Delgadina rechaza las relaciones amorosas con su padre, se asignará una caracterización sintagmática que exprese la oposición de sentido que se da con res-

pecto a la anterior, si el acuerdo es simbolizado como [C], este rechazo se expresará como [-C].

Es por su relación respecto a estas dos secuencias como pueden definirse las otras dos del mismo grupo de sintagmas contractuales. La secuencia II en la cual Delgadina es secuestrada y encerrada por su padre, implica una apropiación de su voluntad, una negación de su libertad. La imposición de una voluntad sobre otra se desarrolla en un nivel diferente al del acuerdo o desacuerdo libre de dos voluntades. Podría decirse, por tanto, que se trata de la inversa de un contrato o concierto. El secuestro de Delgadina en la estancia oscura está dirigido a preparar su entrega, el acuerdo reflejado en el sintagma positivo de contrato, pero su significado es inverso. Delgadina no se da a su padre, sino que es tomada por él y entregada a la oscuridad, el aislamiento y la sed. La notación simbólica de esta secuencia será, por tanto, $[\frac{1}{C}]$. En relación a ella aparece con claridad el sentido de "la muerte milagrosa de Delgadina", la secuencia VI. De nuevo se trata de un secuestro, como muestra el esquema actancial que ahora no podemos por razones de espacio, citar. Un secuestro que esta vez no se produce en una torre o en un cuarto oscuro, como el anterior, sino en el cielo. De nuevo una imposición de una voluntad ajena, la de Dios en este caso, que envía a Delgadina a una estancia luminosa y donde reina la abundancia, el cielo. La oposición es simétrica en todos sus detalles. Si el secuestro anterior tenía un sentido de preparación para el incesto voluntario, este nuevo secuestro lo tiene de evitación del mismo. Estará, por tanto, en la misma dirección que estaba "el rechazo" de la secuencia I, aunque en el nivel de la inversión contractual en que hemos situado a la secuencia V. Por tanto, recibirá, la notación simbólica de $[\frac{-1}{C}]$.

El mismo tipo de relaciones se aplicarán a los sintagmas de la serie de los probatorios. La situación contraria a la de una prueba y las dos posibles inversiones de la misma con distinto signo completan el conjunto. Veamos, muy brevemente, como son estos sintagmas en el romance de Delgadina.

La secuencia IV del romance, en la cual Delgadina padece la insolidaridad de sus familiares que le niegan el agua que ella solicita, constituye un ejemplo claro de relación actancial del tipo de las denominadas de "prueba" por Propp. La triplicación de la secuencia, con las excesivas peticiones de agua a los hermanos, a las hermanas y a la madre, sugiere también una relativa semejanza con las tres pruebas de intensidad creciente que Propp establece. De esta forma, la petición de agua a los hermanos sería una prueba "cualificante" que comienza por establecer y definir tanto la agresividad de los hermanos como el temple de Delgadina para resistir insultos o arbitrariedades. La petición a las hermanas sería la prueba "principal", no

tanto porque la negativa de éstas agrava, ante la reiteración, su sufrimiento de sed, sino, sobre todo, porque la insolidaridad procede de quienes podrían, hipotéticamente, haberse encontrado en la misma situación que ella. Hay versiones, en este sentido, en las que el padre se dirige colectivamente a sus hijas para preguntarles cuál de ellas va a ser su enamorada.

La negación de ayuda aparece, por tanto, en este caso, teñida de especial intensidad dramática. En tercer lugar, la petición de agua a la madre constituiría la prueba "glorificante" de Propp, por cuanto es aquí, al escuchar la injusta negativa materna, cuando Delgadina replica, mostrándose orgullosa de su resistencia. Es con esa última respuesta con la que Delgadina alcanza su máxima gloria, ya que la próxima petición de agua, dirigida al padre, va a estar impregnada de humillación y derrota. Parece claro, por tanto, que toda la secuencia que describe las denegaciones de ayuda a Delgadina puede ser calificada como una prueba, y recibir en consecuencia, la notación simbólica de [P].

La secuencia VIII, narra cómo Delgadina premia o castiga sobrenaturalmente a sus diversos parientes. Es una secuencia de sentido contrario a la anterior. Constituye la respuesta mediante la cual Delgadina se toma el desquite de la prueba a que le han sometido sus familiares.

Para dejar señalado su carácter de "prueba" a contrario, es por lo que, en su "sentencia", Delgadina se refiere a la conducta de sus familiares para con ella. Y para señalar que se trata de un desquite y no de un acto de justicia, en cuyo caso Delgadina sería un simple instrumento, se manifiesta de un modo llamativo la arbitrariedad y el falso fundamento de la "sentencia". El parentesco, que actuó como ayudante actancial de Delgadina en la secuencia IV, actúa, ahora, como "opponente" de la misma. Tendremos por tanto, una "prueba" de sentido contrario, puesto que es Delgadina quien, ahora, la aplica a sus familiares. La notación abreviada del significado sintagmático de esta secuencia será [-P].

Delgadina es secuestrada en un cuarto sin ventanas y sin agua. Pide el agua a sus familiares y se la niegan. Las ventanas no las pide pero se las dan. La secuencia III "Ventanas Milagrosas", muestra un acto de ayuda y solidaridad no pedidas. Si en la secuencia IV se trataba de una ayuda perdida y negada, ahora se trata de una ayuda no pedida pero concedida. Su sentido es inverso al de la secuencia IV. Si en ésta se trataba de una prueba, y en la secuencia VIII de una prueba de sentido contrario, aquí, en la secuencia III, aparece la inversión del concepto de prueba, la aparición gratuita de facilidades o beneficios para Delgadina. Su notación simbólica, de acuerdo con ese carácter será $[\frac{1}{P}]$.

En el mismo nivel de inversión conceptual de la prueba, pero con sentido contrario, aparece la secuen-

cia VII, "la fuente milagrosa" Ahora se trata de una donación maravillosa, la de una fuente doméstica pero sagrada, que Delgadina hace sin que nadie se la pida. La fuente aparece como un signo glorificador de Delgadina, pero, también como un símbolo que perpetuará su memoria en su casa. Se trata de una acción simbólicamente anuladora de la sed que Delgadina ha padecido, lo mismo que las ventanas milagrosas negaban su aislamiento. Ahora bien, si Delgadina fue la beneficiaria de las ventanas es, en cambio, ahora, la donadora del agua. El nivel en que se expresan ambas secuencias es el mismo pero su sentido es contrario. La notación simbólica de la secuencia VII será, por tanto $\left[\frac{1}{P} \right]$

Como se ve, la caracterización funcional o sintagmática de las secuencias sólo puede ser hecha mediante consideraciones específicas de cada relato. Por ello, cualquier definición sobre el carácter de los sintagmas derivados (es decir, los opuestos o inversos a los de contrato y prueba) no tiene más que un carácter indicativo. Dos secuencias de diferentes romances, aunque contengan relaciones semejantes entre sus respectivos actantes, no tienen que recibir, necesariamente, una misma caracterización sintagmática, ya que ésta dependerá de la relación de cada una de esas secuencias con las restantes de su correspondiente romance. Es decir, que sólo ha de mantenerse en el seno de cada relato el conjunto de relaciones entre los cuatro sintagmas de cada una de las dos series, pero no, en cambio, las posibles relaciones aisladas de cada sintagma con el homólogo de un romance diferente. El sintagma contractual del romance de Delgadina tiene respecto a los restantes sintagmas contractuales de distinto signo del mismo romance, una relación semejante a la que mantiene, por ejemplo, el sintagma contractual del romance de Tamar con los suyos correspondientes.

Esto significa que no es necesario que revistan la misma composición los modelos actanciales correspondientes a secuencias que, siendo de diferentes romances, hayan recibido una misma caracterización sintagmática. Unas veces, el "sujeto" y el "receptor" coincidirán en una secuencia de carácter contractual, mientras que en otra de igual función puede, por ejemplo, no existir el "receptor"

Sin embargo, los modelos actanciales mantienen entre sí una relación coherente con la que existe entre las funciones narrativas de sus respectivas secuencias. Esto es, los modelos actanciales del romance de Delgadina, por ejemplo, podrán ser divididos en dos grupos característicos según sus secuencias de referencia tengan un carácter contractual o probatorio.

70) Formulación de la cadena sintagmática.- Una vez que todas y cada una de las secuencias de un romance han recibido la caracterización correspondien-

te a sus funciones narrativas, contractuales o probatorias, se está en condiciones de representar, mediante una única expresión, las relaciones de sucesión temporal entre los sintagmas. Esta expresión constituye la fórmula sintagmática del romance y en ella se expresa, por tanto, la estructura narrativa del mismo. A partir de este momento se puede iniciar cualquiera de las numerosas posibilidades de clasificación sintagmática de los relatos. Sea, por ejemplo, la propuesta por Köngäs y Maranda (1962) basada en los resultados del personaje mediador, sea, también por ejemplo, la establecida por N. Friedman (1955) en relación a las distintas clases de planteamiento y desarrollo de la intriga (intrigas de destino, de personaje o pensamiento). Sin embargo, cuando el objetivo, como en nuestro caso, está constituido por la búsqueda de la manifestación mítica en el nivel paradigmático, no resulta necesaria ninguna exploración exclusivamente sintagmática. Ante esa pretensión, ni los modelos actanciales, ni la caracterización funcional de las secuencias, ni la formulación de la cadena sintagmática, constituyen otra cosa que etapas intermedias, aunque imprescindibles, en el proceso dirigido a fundamentar narrativamente la identificación de las oposiciones categoriales más "fuertes" del romance.

80) Establecimiento de las relaciones lógicas entre los sintagmas.- Si la operación anterior ha consistido en expresar los sintagmas en el orden en el que, de hecho, se manifiestan en el relato, en esta fase del proceso, en cambio, los sintagmas son, a ese respecto, desordenados, para establecer entre ellos las relaciones lógicas que se derivan de su función narrativa. Es decir, que la relación temporal entre los sintagmas, determinante de la forma adoptada por la respectiva cadena sintagmática, es, ahora, sustituida por la relación derivada de las correspondientes funciones de cada sintagma que son, como es natural, independientes de su posición en uno u otro lugar del relato.

Entre las diversas relaciones lógicas posibles es elegida aquella que, poseyendo coherencia y simplicidad, no es, sin embargo, tautológica y permite, por tanto, vincular entre sí sintagmas que, si no hubiera sido por su previa adscripción funcional, no serían fácilmente relacionables. El sistema de relaciones elegido a estos efectos es el siguiente:

$$\left[C \right] : \left[-C \right] : : \left[\frac{1}{C} \right] : \left[-\frac{1}{C} \right]$$

$$\left[P \right] : \left[-P \right] : : \left[\frac{1}{P} \right] : \left[-\frac{1}{P} \right]$$

A partir de él, abandonado ya el orden narrativo, se comienzan las operaciones que permitan identificar la estructura paradigmática del relato.

90) Transcripción conceptual de las relaciones lógicas entre sintagmas.- En esta fase del análisis, cada

uno de los sintagmas —representados hasta ahora, sólo por su notación simbólica de [C], [P], etc.— es expresado mediante breves enunciados o términos conceptuales o sensibles que cumplen una triple condición:

- a) Recoger, con la máxima fidelidad posible, los rasgos narrativos que mejor definen y singularizan la secuencia del romance a la que se corresponden.
- b) Expresar esos rasgos, de tal manera, que se destaque la dimensión semántica que pueden compartir con los correspondientes a la otra secuencia con la que sintagmáticamente se encuentra emparejada.
- c) Manifiestar la polaridad de sentido más significativa que atraviesa la acción a que se refieren. Para ello, una misma acción es expresada mediante dos enunciados que, de forma sintética, reflejan esa polaridad. De forma gráfica son representados por encima y por debajo de un trazo horizontal.

Por ejemplo, si en una secuencia, caracterizada sintagmáticamente como un contrato, una joven rechaza las órdenes paternas por cumplir con imperativos morales de rango superior, tendríamos:

$$[C] = \frac{\text{desobediencia al padre}}{\text{obediencia a Dios}}$$

Esta forma de notación no alude, en manera alguna, a significados aritméticos sino que solamente pretende representar, con relativa claridad, una relación de simultaneidad o de implicación, según los casos.

Es preciso destacar que en esta fase se hacen necesarias, en algunas ocasiones, por primera vez en todo este proceso, las referencias extratextuales. La etnografía, de manera explícita o implícita, tiene que proporcionar aquí la información pertinente para que la selección y posición de los términos, conceptuales o sensibles, en que se convierten los sintagmas no resulten disonantes con los rasgos más obvios del sistema global de representaciones. (por ejemplo: la traslación conceptual de un deseo amoroso de carácter ilícito que debe, por imperativo sintagmático, relacionarse, pongamos por caso, con la adopción de un disfraz, tendría que hacerse a través de una referencia extratextual a una dimensión común, la del cuerpo, —cuerpo manifestado vs. cuerpo ocultado— que descansa, inevitablemente, sobre representaciones ajenas al relato y que, en este caso, estarían referidas a las relaciones entre identidad personal, cuerpo y conciencia moral).

10º) Establecimiento de relaciones paradigmáticas.- La traslación operada en la etapa anterior, da lugar a un conjunto de enunciados que se relacionan entre sí de forma semejante a como están relacionadas, sintag-

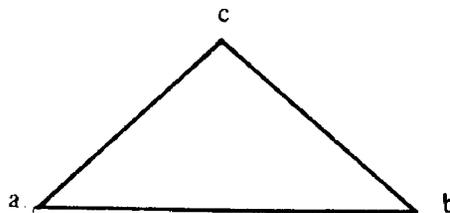
máticamente, las secuencias a que se refieren. En ese conjunto de enunciados están contenidas, simultáneamente, las relaciones lógicas entre los sintagmas y las relaciones paradigmáticas del romance para identificar estas últimas basta con operar una reducción en los términos de esos enunciados hasta dejar en ellos, solamente lo que, por su singularidad, se manifiesta irreductible. Generalmente, son las expresiones de acción y de circunstancia, las que carecen de significación paradigmática, mientras que los sustantivos, referidos a personas, conceptos o cosas, son los términos que con relaciones de oposición y semejanza, constituyen la estructura paradigmática. La forma con la que se expresa esta estructura es, en todos los casos, semejantes a ésta:

$$a : b :: c : d$$

Es decir, que el término a es al término b como el c es al d. Cada uno de estos términos puede representar, según los casos, el nombre de un personaje, un valor social, una categoría empírica o una cualidad sensible.

Las relaciones paradigmáticas que aquí se establecen no tienen, claro está, más que un significado parcial y estrictamente contextualizado. No deberán, nunca, ser consideradas como la expresión de un paradigma con significación general. Cada uno de los términos que intervienen en la relación no tiene significado en sí mismo, sino que lo adquiere precisamente por la relación en que está situado y tiene por ello, un significado unívoco que remite de modo necesario al relato del cual ha nacido.

11º) Formulación del sistema simbólico.- Sobre el conjunto formalizado de las relaciones paradigmáticas se realizan, en esta fase algunas tareas de simplificación que permiten identificar la oposición o disyunción básica del romance así como la presencia o ausencia, en relación a ella, de un término de mediación. Su representación gráfica más común es ésta:



El sistema simbólico del romance en cuestión estará, de esta manera, constituido por una oposición entre dos términos, definida y organizada lógicamente por la presencia, real o implícita de un tercero que cumple funciones de mediación. La función lógica del término mediador puede proceder de diferentes carac-

terísticas de su relación con los términos en disyunción. Puede, en unos casos, representar el ámbito en el que se expresa la superación de la disyunción, puede, en otros, mostrar sólo la circunstancia de reunir en sí características significativas de los otros dos términos en oposición, o puede, por último, encarnar la posición intermedia entre ellos. En cualquier caso, proceda de uno u otro lado su posición de mediador, en ese término se centra la manifestación mítica del relato.

En el romance de Delgadina, que venimos citando como ejemplo, este sistema simbólico toma la siguiente forma:



Esto es, la disyunción abstracta entre la tierra y el cielo, que acompaña a la situación narrativa de la proposición incestuosa, es organizada lógicamente por un mediador que es el agua sagrada y milagrosa de la fuente que nace a los pies del cuerpo muerto de Delgadina.

12º) Identificación de nuevos códigos y sistemas simbólicos.- El sistema de relaciones con el que ha culminado el proceso de análisis en la etapa anterior, es el sistema simbólico que está contenido, de manera más directa, en la estructura narrativa de cada romance. Sin embargo, hay otros sistemas simbólicos que, sospechados de forma más o menos intuitiva, no pueden ser identificados y formalizados por el procedimiento expuesto hasta ahora. Hasta ahora se ha dotado de significación a unos ciertos elementos narrativos por razón de su ubicación y su función en la unidad sintagmática de la que forman parte. En esta nueva fase, esos elementos significativos son definidos por su correlación paradigmática con otros elementos correspondientes a diferentes romances. Es decir, si hasta ahora cada código y sistema simbólico ha nacido de la fragmentación aislada de la cadena sintagmática del romance respectivo, ahora, en cambio, surgen nuevos códigos y sistemas de la correlación significativa que se aprecia al considerar, conjuntamente, el grupo de romances cuyo análisis nos ocupe. Ambos procedimientos son legítimos y complementarios y se corresponden con los modos en que las escuelas danesa y de Praga, respectivamente, abordan el problema (Greibas, 1970).

El nuevo procedimiento es, por otra parte, utilizado y justificado ampliamente por Lévi-Strauss (1964,

pp. 301-2): "Considerada en estado bruto, toda cadena sintagmática debe tenerse por privada de sentido, sea que de primera intención no aparezca significación alguna, sea que crea percibirse un sentido pero sin saber si es el bueno. Para vencer esta dificultad no existen más que dos procedimientos. Consiste el uno en cortar la cadena sintagmática en segmentos superponibles, de los que se demostrará que constituyen otras tantas variaciones sobre un mismo tema. El otro procedimiento, complemento del anterior, consiste en superponer una cadena sintagmática tomada en su totalidad —dicho con otras palabras: un mito entero— a otros mitos o segmentos de mitos".

Esta superposición de cadenas sintagmáticas correspondientes a diversos romances tiene las siguientes consecuencias fundamentales:

- a) La aparición de nuevos códigos simbólicos que se estructuran en sistemas que ya no son exclusivos de un texto, sino que vinculan entre sí romances o relatos de diferente argumento.
- b) Los elementos simbólicos que habían sido identificados por el procedimiento anterior de la fragmentación sintagmática, pueden aparecer ahora, referidos a un nuevo campo de relaciones y en esa medida adquieren un nuevo significado, ya que los términos simbólicos sólo significan "en" y "por" sus relaciones y cualquier variación en éstas, implica una variación en su sentido y definición.
- c) como resultado de los dos efectos anteriores, los textos manifiestan, ahora, de forma inequívoca la naturaleza múltiple de su significación, y la pluralidad de niveles en que se articula su lenguaje sensible. Se verifica aquí, y de esta manera, el mismo principio que constituye el colofón del primer volumen de las "Mitológicas": "resulta vano intentar aislar en los mitos niveles semánticos privilegiados: o bien los mitos así tratados se reducirán a trivialidades o bien el nivel que se haya creído liberar se escabullirá para volver automáticamente a su sitio en un sistema compuesto siempre de varios niveles" (Lévi-Strauss, 1964).

13º) La exégesis final.- Todo el análisis realizado en las fases anteriores ha consistido en el establecimiento de una lógica de la conexión de los símbolos, de una lógica de la sintaxis. Pese a la clarificación alcanzada en la delimitación de los términos simbólicos y en sus relaciones, permanecen, inevitablemente, ciertos claroscuros. Son los claroscuros que proceden del carácter "para-bólico", "que no alcanza", de cualquier sistema simbólico (G. Durand, 1964). Dado el reduccionismo radical que implica el método seguido, quedará siempre un "excedente de sentido" cuya formalización es inalcanzable.

Sin embargo, la tarea no habrá sido inútil. Una vez identificadas y formalizadas sus relaciones, los símbolos "dan que pensar". Pero este pensamiento sobre los

símbolos, abierto y no reduccionista, no puede ser fundamentado más que sobre esa tarea previa". . . la comprensión de las estructuras no es exterior a una comprensión que tendría por tarea pensar a partir de los símbolos; en la actualidad ese trabajo (formal) es un intermedio necesario entre la ingenuidad simbólica y la inteligencia hermenéutica" (Ricoeur, 1963 a).

Para abordar esta exégesis final es preciso pasar de la anterior comprensión objetiva (y formal) que ha descodificado la narración, a una comprensión hermenéutica que la descifre. Pasar de la lógica de la sintaxis a la lógica de los contenidos. Una traslación que se corresponde con el paso de uno a otro nivel, del nivel de las unidades de lengua a la nueva unidad que constituye la frase o el enunciado. El primer nivel nos ha permitido identificar la posición del símbolo en el sistema, nos ha permitido reducir a un significado relativamente unívoco la polisemia aparente que tiene todo símbolo cuando es tomado de forma aislada y no es definido por el campo de sus relaciones de oposición. Ahora bien, una vez que esos términos simbólicos han sido identificados, y definidos en términos estructurales, han mostrado una articulación entre sí que previsiblemente, constituye una frase, un discurso que dice algo acerca de algo. El atender a lo que dice no implica que haya ahora que instalarse en el ámbito de lo subjetivo, en oposición a la objetividad anterior. Se trata de establecer una nueva dimensión del sentido que también es objetiva, aunque con una objetividad que sólo aparece para la conciencia que la aprehenda (Ricoeur, 1963 b).

En esta última fase, se trata, pues, de pasar de la explicación a la interpretación. Un paso que nos obligará a remitirnos a un fondo simbólico predeterminado y externo al corpus de textos de referencia. Un paso que nos obligará, también, a variar nuestra posición de observadores distantes para convertirnos, ahora, en intérpretes que se sitúan en el mismo campo semántico que tratan de comprender. Desde el seno de las creencias y valores de la misma cultura que ha producido los romances tradicionales cuyo análisis nos ocupa, inmersos en sus representaciones, podremos escuchar, aunque sólo sea de forma aproximada,

la voz con que entonan su peculiar mensaje. Una voz que resonará en nuestros oídos como en todo semejante a la de los mitos.

BIBLIOGRAFIA CITADA¹

- BARTHES, R. 1970 *Par ou comencer?*; Poéthique, 1. 1971 *De l'oeuvre au texte*; Revue d'Esthétique, 3.
- CATALAN, D. s.f. *Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto: el modelo Romancero*; multicopia.
- CHOMSKY, N. 1957 (1974) *Estructuras sintácticas*; Madrid. 1963 (1976) *El análisis formal de los lenguajes naturales*; Madrid.
- COQUET, J-C. 1976 "Poética y lingüística" en Greimas et al. *Ensayos de Semiótica poética*; Barcelona.
- DURAND, G. 1964 (1971) *La imaginación simbólica*; Buenos Aires.
- FRIEDMANN, N. 1955 *Forms of Plot*; Journal of General Education, 8.
- GREIMAS, A.J. 1966 (1973 a) *Semántica estructural. Investigación metodológica*; Madrid. 1970 (1973 b) *En torno al sentido. Ensayos semióticos*; Madrid. 1976 (1980) *Semiótica y Ciencias Sociales*; Madrid.
- JAKOBSON, R. 1929 (1977) "El folklore como forma específica de creación" en *Ensayos de Poética*; México.
- KONGAS, E. y MARANDA, P. 1962: *Structural models in Folklore en Midwest Folklore*, 3.
- LEVI-STRAUSS, C. 1958 (1968) *Antropología estructural*; Buenos Aires. 1960 *La estructura y la forma. Reflexiones sobre una obra de V. Propp*; Madrid. 1964 (1968) *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*; México.
- MENENDEZ PIDAL, R. 1953 *Romancero hispánico*; 2 vols. Madrid.
- PROPP, V. 1928 (1971) *Morfología del cuento*; Madrid.
- RICOEUR, P. 1963 a) *Structure et Herméneutique*; Esprit XXXI. 1963 b) *Réponses a quelque questions*; Esprit XXXI.

¹ Las fechas entre paréntesis indican el año de la edición o traducción que ha sido manejada.